

Jaume Melendres crítico de teatro

Joan Casas

Institut del Teatre



El crítico y teórico

Tras la muerte de Jaume, alguien de su familia depositó en el archivo de esta casa una carpeta que contiene ciento dieciocho recortes de prensa, fechados entre 1973 y 1979, con artículos de periódico firmados por él y que hablan de teatro.¹ Casi todos corresponden a la página que cada martes escribía en el diario *Tele/Expres*, repartiéndose el espacio con Ferran Monegal, éste último en funciones de “enfant terrible”; una página dedicada al comentario de la actualidad escénica, que venía a ser la continuación de la que, con la misma periodicidad, había publicado durante un tiempo Ricard Salvat.²

Hacía una apreciación Biel Sansano,³ hablando de la crítica teatral de la década de los sesenta, que es perfectamente válida –y quizás incluso mejor– para la siguiente. Decía:

Durante la década de los sesenta, además de la información sucinta de carácter netamente periodístico, podemos diferenciar tres líneas muy diferentes, aunque, no pocas veces, complementarias: por una parte, la crónica, más ligada al ejercicio periodístico de informar o de levantar acta de un acontecimiento teatral; de la otra, la crítica tradicional, en retroceso ante la crítica “independiente” nueva, renovada sobradamente desde las páginas de revistas como *Yorick* (1965-1974) y con nombres como Gonzalo Pérez de Olaguer. Entre una y otra, siempre había el “comentario” teatral, fruto del gusto y formación teatrales de lectores/espectadores leídos e informados, con frecuencia procedentes de la propia escena.

Salvat, Melendres, las intervenciones de Guillem-Jordi Graells en la revista gerundense *Presència*, al margen de la crónica y

de la crítica, vieja o nueva, encajan perfectamente con esta figura del comentarista que, si en los años sesenta era ocasional, tuvo en los años setenta un espacio propio, en las páginas de *TeleXprés*, del *Diario de Barcelona*, de *Presència*, desde donde hizo un trabajo extraordinario, único, de formación de opinión durante los años finales de la dictadura y los de la transición a la democracia.

Todas las taxonomías, todos los sistemas de etiquetas que las sustentan, son y han sido siempre discutibles. Y es evidente que, aunque la clasificación nos ayudaba a clarificar territorios, el término “comentarista”, por poco que lo pensamos, no pega nada bien con la naturaleza ensayista de Melendres, que durante estos años es esencialmente, profundamente, radicalmente crítica. Para ir aclarando términos cederé a la tentación de autocitarme, y de paso rescataré fragmentos de un artículo que publiqué ya hace años en una espléndida revista local.⁴ ¿Qué es un crítico de teatro? ¿Qué hace un crítico? Yo entonces escribía esto, que todavía mantengo:⁵

Según mi opinión, el crítico teatral no tiene nada que ver con un agente secreto de los espectadores, armado con licencia especial para matar a golpes de letra impresa en los medios de comunicación. Aun así, es evidente que hay quien ejerce la crítica desde esta convicción.

Tampoco sé ver al crítico como un degusta-funciones, un gastrónomo refinado de guisos escénicos que saborea, compara y dictamina el punto de cocción, la calidad del sofrito o el exceso de la salsa. Aunque sólo fuera porque, a menudo, la calidad de una noche de teatro se debería medir, precisamente, por su carácter indigesto.

Es comprensible que el crítico sienta la tentación “legitimadora” de constituirse en voz pública del público, pero la verdad es que nadie le ha pedido que lo sea.

También es comprensible que sienta la tentación desnuda del ejercicio del poder, de aquel poder pequeño o grande que ciertamente representa el periodismo de opi-

nión, y que se añada a las filas de aquellos que ejercen, a sueldo, el abuso de autoridad. Pero no es necesario decir que este proceder se descalifica solo.

¿Cuál me parece que es, pues, la función del crítico de teatro? Me cuesta definir las cosas tan directamente, pero quizás nos podríamos ir acercando a través de un par de analogías judiciales. Sí, judiciales, algo que, de hecho, tampoco es tan extraño.

Por una parte el crítico se debería parecer a un testigo profesional. Un testigo de lo que ocurre en el encuentro teatral, tanto sobre el escenario como abajo, tanto en el teatro como en su área de influencia (el “gusto del público”, o, quizás mejor, “el imaginario colectivo”).

Por otra parte el crítico debería actuar como jurado, y emitir un juicio de valor razonado ante los hechos que él mismo ha descrito.

Remarco bien que he dicho jurado, no he dicho juez. Porque no corresponde al crítico dictar sentencia, cosa que hace perfectamente el público desde siempre.

De un testigo de confianza esperamos que sea capaz de contar aquello que ha pasado. Pero resulta que no es poca cosa “contar aquello que ha pasado” en una función teatral. Las cualidades que debe tener el testigo, en este caso, no se limitan a la agudeza de observación y a la claridad de exposición, como probablemente bastaría para describir, pongamos, por ejemplo, un accidente de tráfico. Y es que el teatro no tiene nada de accidental, está en los antípodos del azar, es la deliberación químicamente pura. En la función converge la deliberación de la escritura dramática, la deliberada decisión de programar una cierta obra, la elección deliberada por parte del director de unos actores y de un equipo, la deliberada aceptación de la propuesta por parte de todas estas personas, el largo y deliberado proceso de construcción de la escritura escénica, la deliberada decisión de un montón de espectadores de no quedarse en casa viendo la televisión e ir, justamente, a aquel teatro.

Describir de manera eficaz un hecho tan cargado de decisiones deliberadas no se puede hacer desde la pretendida inocencia

de una mirada pretendidamente objetiva, sino desde una mirada que incorpore la conciencia de todo este grosor de voluntades y de procesos que estallan en la vida breve de una velada. Una mirada inocente podría servir, quizás, para describir una catástrofe natural: un terremoto, un alud o la erupción de un volcán, en su brutal fenomenología y en sus consecuencias dramáticas, pero no una función de teatro.

Este concepto de crítico sí que encaja con lo que Melendres intenta desde las páginas de *Tele/Exprés*, con la única matización que el relato que se propone hacer no es, o no es sólo, lo que pasa en una noche de función, sino más ampliamente lo que pasa en el mundo del teatro catalán.

Hay que incluir además esta actividad crítica de Jaume Melendres durante los años setenta en el marco global de su intensísima actividad intelectual y artística: en 1973 se ha incorporado como profesor en el Institut del Teatre, ese mismo año obtiene el premio Joan Santamaria por su relato *El cavall no es de cartró*, que dos años después, en 1975, se incorporará en la recopilación *Cinc mil metres papallona*.⁶ También en 1975, el año de la muerte del dictador, sale finalmente a la luz la obra de teatro *Defensa índia de rei*,⁷ que había ganado el premio Sagarra en 1966,⁸ y dos años después publica *Meridians i paral·lels*,⁹ una obra que había ganado el premio Josep Aladern de 1970 y había sido prohibida por la censura. En 1979, finalmente, publicará *El collaret d'algues vermelles*, una obra escrita a cuatro manos con Joan Abellan y se incorporará como crítico teatral a la revista *Fotogramas*. Desde 1973, además, polemiza con los autores de la narrativa experimental de aquellos años –sobre todo desde las páginas, una vez más, de *Tele/Exprés*– e inicia un rico debate sobre formalismo y realismo que lo confrontará particularmente con el llamado colectivo Ignasi Ubac, detrás del cual se escondía sobre todo el poeta y crítico Carles H. Mor.¹⁰

Es decir, que replica y está en la procesión:

ejerce la docencia, la práctica artística y la intervención crítica, todo al mismo tiempo, sin complejos, con la convicción de que las tres actividades se alimentan y se dan sentido mutuamente. Ni entonces ni ahora es ésta una decisión obvia ni fácil. Y mucho menos gratuita, en el sentido de que quien la sustenta suele pagar un alto precio por hacerlo.

Los fundamentos de la actividad crítica de Jaume Melendres durante los años setenta son marxistas y de matriz brechtiana, en la medida en que el pensamiento de Brecht no renuncia en nombre de ninguna ortodoxia a la herencia de la razón crítica de la Ilustración.¹¹ Un lector joven de hoy debe hacer el esfuerzo de entender que durante los años de la guerra fría el ideario brechtiano era mejor recibido por los pensadores de izquierdas del bloque occidental que por las autoridades del bloque soviético, y que el teatro de Brecht, por ejemplo, no subió a los escenarios de Moscú hasta después de la muerte del autor, y aun así, de la mano de un creador tan heterodoxo como el director de escena Yuri Liubimov, del teatro Taganka, que acabaría teniendo que exiliarse a Occidente entre 1984 y 1989.

Consecuente con su pensar, Jaume se interesa tanto por las formas artísticas como por las condiciones materiales de su producción. Subraya todo lo nuevo que apunta a través de los grupos independientes, pero también se interesa por lo que hay que rescatar del teatro existente de cara a la construcción de un futuro abierto y democrático. Se cuestiona el papel de los autores dramáticos catalanes contemporáneos –él mismo lo es– en el teatro del presente y del futuro, y también se plantea las dificultades de revisar una tradición dramatúrgica escasa y pobre. A veces es especialmente duro con creadores de su entorno más próximo, convencido seguramente de que con ellos el debate de ideas puede resultar todavía productivo, a riesgo de ser malentendido y de perder amistades. Critica la deriva mística de ciertos adoradores de Grotowski y de Artaud, pero también las lecturas de Brecht

que le parecen “demasiadas ortodoxas” o “demasiados ignorantes”. Denuncia la hiperpolitización, como una “enfermedad infantil” del nuevo teatro. Abre las páginas del diario a figuras que le hacen de referentes, como el crítico francés Bernard Dort, o el director teatral y estudioso Juan Antonio Hormigón, pero no los santifica ni les ahorra observaciones críticas cuando está en desacuerdo.

Los años de su presencia activa en *Tele/ eXprés* son los del final de la dictadura franquista y el inicio de la transición democrática, y eso hace que estas páginas puedan ser leídas, también, como una crónica de la transición desde la perspectiva de lo que pasa en el teatro de Barcelona. Jaume dará la palabra a los actores profesionales y sus problemas, seguirá de cerca los acontecimientos que llevarán a la histórica huelga de 1975, al Festival Grec de 1976 gestionado por la asamblea, a la escisión de la asamblea, a la apertura del Salón Diana y del Teatre Lliure, a la participación del teatro en el Congreso de Cultura Catalana, al movimiento solidario y reivindicativo de la libertad de expresión tras el encarcelamiento de Els Joglars, al panorama derivado de la defección del público y el cierre de salas. Mostrará las contradicciones de la gente que, procedente del teatro independiente, trata de encontrar un lugar en los escenarios profesionales, o que aprende las dificultades de hacer de empresarios. Y un largo etcétera.

Con todo lo que hemos dicho, ya se ve que estas páginas se convierten en un documento imprescindible para comprender la historia de aquellos años, porque cumplen una de las exigencias que el alemán Henning Rischbieter, uno de los fundadores de la revista *Theater Heute*, establecía para el ejercicio de la crítica y que pienso que Jaume habría suscrito. Dejádmelo citar extensamente:

Resulta mucho más importante otra clase de mediación: aquella que se realiza entre la actualidad pura del teatro —una vez

cada noche, secuencia de instantes no repetibles— y su historicidad. Los materiales de la historia del teatro, al menos en lo referente a este siglo, son aportados en su inmensa mayoría por los críticos teatrales. Es su palabra la que reúne y hace revivir el resto del material existente, las fotos, los croquis de los decorados, los libros de dirección, los balances de las taquillas, las memorias de la gente de teatro. Todo mi trabajo literario se debe al teatro como fenómeno histórico, como crisol de tradiciones, como una cosa que continúa perviviendo pese a fracasos, excesos y revueltas. Sólo si comprendo el teatro desde el punto de vista histórico, con el sello del pasado, fracasando o cumpliéndose en el presente, cerrado o abierto al futuro, sólo con este requisito previo puedo comprender el teatro como aquel arte que lo hace más público que cualquier otro arte: porque hace referencia a la sociedad.¹²

El 14 de septiembre de 1977, en el largo artículo laudatorio que Jaume Melendres dedicó a *Leonci i Lena*, de Büchner, que había estrenado antes del verano el Teatre Lliure y del cual se retomaban las funciones, creo que apareció por primera vez la metáfora del tren eléctrico. Jaume compara la fascinación que ejerce el montaje con la fascinación del juguete, y escribe lo siguiente:

Hablo de tren eléctrico a conciencia. Nada se parece tanto a este juguete como el *Leonci i Lena* montado (la palabra vale también para el artilugio mecánico) por Lluís Pasqual y escenografiado por Puigserver. Éste, el del juguete, es el primer placer —inconsciente— que proporciona el espectáculo ya antes de su inicio. Uno se sienta en la butaca con la misma ansiedad que reflejaban nuestros rostros en las Ferias de Muestras de los años cincuenta ante el espacio inmenso que formaban millones de vías (así contábamos entonces) entre ríos y montañas, llenas de estaciones, túneles y pasos a nivel.

Y nos preguntábamos: ¿Cómo serán los trenes? ¿De pasajeros o de mercancías? Ha-

brá seguramente –nos decíamos– de los dos tipos. ¿Chocarán o se cruzarán? ¿Lo harán dentro del túnel, impidiéndonos, así, asistir al momento crucial pero permitiéndonos al mismo tiempo imaginarlo en toda su riqueza? ¿Se apagarán las luces generales para ver mejor los focos de la locomotora, el bordado luminoso de unas ventanillas llenas de imaginarios pasajeros? ¿Regulará el tren de vez en cuando para dejar pasar a otros? ¿Descarrilará en una curva demasiado cerrada, en una recta demasiado vertiginosa?

En *Leonci i Lena* –uno de los mejores espectáculos del teatro catalán contemporáneo– el tren nunca descarrila. Pero todo el resto se produce. De ahí su enorme interés. Los trenes –los personajes– se cruzan y topan con matizadas violencias; a veces lo hacen subterráneamente; otras, a la vista del espectador, colocado en la posición de aquella divertida Providencia de los manuales, capaz de pre-ver los accidentes, pero no de evitarlos.

¿De mercancías o de pasajeros? Aquí tenemos, en *Leonci i Lena*, las dos clases (sociales y de trenes), enfrentadas o cómplices. Y a veces se apagan las luces generales porque vemos sólo, o las ventanillas de los sueños, o los faros –la mirada– de un personaje único y su criada (ya que se trata de un personaje adinerado); o para alzar las almenas de un palacio que es, si no es teatro dentro del teatro, maqueta dentro de la maqueta. Y los trenes avanzan y reculan, se ocultan y aparecen.

Puede ser que la historia que le cuenta este espectáculo le interese a usted tan poco como la historia que narra un tren eléctrico. Pero, al menos, le interesará tanto, lo cual, a mi parecer, es sinónimo de mucho.

Ya lo han visto. El tren eléctrico. La misma metáfora sobre la cual Jaume iba a construir, treinta y dos años después, su última aportación teórica.¹³ Una imagen que proclama dos cosas: que en el corazón de la crítica debe estar el entusiasmo de los ojos del niño, que no niega la razón sino que la alimenta; y que en el corazón del teatro está el juego, este concepto central que hemos

perdido los que hablamos estas lenguas tristes donde un solo verbo no contiene al mismo tiempo la idea de jugar y la de interpretar, como el francés, el griego, el inglés, el alemán: *to play, παίζω, jouer, spielen...*

Notas

1. Tenemos acceso a todos estos materiales, y otros muchos, a través de la página web construida por el MAE: http://bibliotecadigital.institutdelteatre.cat/bd/index.php?option=com_content&view=article&id=287&Itemid=387&lang=ca

2. Ricard Salvat reuniría en un libro buena parte de estos artículos (SALVAT, Ricard (1974): *El teatro de los años setenta*. Barcelona: Península), algo que desgraciadamente no hizo Jaume Melendres.

3. SANSANO, Biel (2006): «Entre la crònica i la crítica. Notes per a un estudi sobre la crítica teatral (1975-2000)», en F. Foguet-P. Martorell (Eds.): *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions, pp. 185-205.

4. CASAS, Joan (1988): «Sobre l'ofici de crític teatral», en *Faig Arts*, núm. 38, noviembre 1998, pp. 58-60.

5. La autocita tiene, además, una voluntad de homenaje. Porque el lector sagaz se dará cuenta, sin duda, de que mis deudas ideológicas, estéticas e incluso estilísticas con Jaume Melendres son innegables. A tal señor, tal honor.

6. MELENDRES, Jaume (1975): *Cinc mil metres papallona*. Barcelona: Edicions 62. Un libro que no es una novela, en contra de lo que estos últimos meses han repetido muchas publicaciones, sino una recopilación de seis relatos de extensión media; de seis *nouvelles*, por así decirlo.

7. MELENDRES, Jaume (1975): *Defensa índia de rei*. Barcelona: Edicions 62.

8. Se había estrenado en el Teatre Nacional de Barcelona en 1971, y fue retirada del escenario al cabo de dos días sin explicaciones.

9. MELENDRES, Jaume (1977): *Meridians i paral·lels*. Barcelona: Edicions 62.

10. La documentación de esta polémica, y también, entre muchas otras cosas, los artículos que Jaume le dedicó, ha sido recogida por un grupo de investigación de la Universitat de les

Illes Balears, y se puede consultar en la red: <http://www.uib.es/catedra/camv/denc/textos.html>.

11. Años más tarde, en su libro *La Teoria dramàtica*, Jaume dirá, ejerciendo su gusto por la paradoja y por la exactitud, que Brecht fue un hombre del siglo XVIII nacido a finales del siglo XIX.

12. En HAMM, Peter (1971): *Crítica de la crítica*. Barcelona: Barral.

13. MELENDRES, Jaume (2009): *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Empoli*. Lleida: Punctum.



Paradojas del pensamiento teatral

Jordi Coca

Institut del Teatre

Con este comentario de ahora retomamos un artículo publicado en el diario *Avui* a raíz de la aparición del libro de Jaume Melendres *La teoria dramàtica*.¹ Entonces se trataba sólo de comentar lo que el propio Melendres definió como «un viaje a través del pensamiento teatral», y se dejaba constancia de que no estábamos ante ninguna historia del teatro o de las artes dramáticas, y de que el volumen en cuestión tampoco es exactamente una historia de las teorías dramáticas. De hecho, Melendres lo concibió como una herramienta que por una parte subrayara la singularidad de las formas teatrales en cada momento histórico y, que de la otra, especificara con más o menos detalle las funciones diferentes que han tenido los géneros dramáticos en Occidente. Pero también quería señalar los denominadores comunes que hay entre los grandes periodos teatrales que él articula en tres ciclos que abarcan en primer lugar al dramaturgo, después al actor y finalmente al director. Todo eso con la condición de que en primera instancia no podemos hablar de

dramaturgos tal como los vemos hoy en día y que más bien habría que referirse a una especie de compositor-poeta... En todo caso, Melendres nos propone una mirada a todos nuestros pasados desde la perspectiva actual con el fin de acercarnos a estos fenómenos y a las diferentes maneras posibles de entender el teatro.

Dejando esto de lado, también es cierto que en *La teoria dramàtica* hay una cierta base cronológica que Melendres ha querido poner de manifiesto, a mi modo de ver quizás excesivamente, pasando al cuerpo central del volumen una larga cronología que seguramente sería mejor como apéndice. Melendres define este grupo cronológico de más de doscientas páginas como un «mapa sobre el que se ha visitado el laberinto». Un mapa, y así nos lo advierte el autor, cuyas tres columnas a veces tienen derivaciones en cierta manera líricas y que siempre son irónicas, siguiendo el planteamiento que el propio Melendres hizo en el ensayo *La direcció dels actors. Diccionari mínim*,² un texto inteligente y divertido sobre aspectos esenciales de la dirección de actores. Sin embargo, y tal como ya señalé en el artículo que da origen a este comentario, en esta cronología hay algunas imprecisiones que seguramente también derivan del tono adoptado. Me refiero, por ejemplo, al hecho de que en todo el ensayo no se mencione *Ranas* de Aristófanes, o que la *Poesia escènica* de Joan Brossa se sitúe en el año 1945, cuando es evidente que la mencionada comedia griega es el primer referente de teoría dramática en Occidente, y que Brossa no concluyó sus aportaciones escénicas hasta los años sesenta aunque empezara a escribir teatro durante los años cuarenta.

Dejando este tipo de detalles al margen, enseguida debemos decir que *La teoria dramàtica* de Jaume Melendres es una aportación de primer nivel en un campo que, desgraciadamente, se cultiva poco en el ámbito catalán.³ Melendres no busca ningún planteamiento estrictamente académico y más bien parte de las propuestas de Monique Borie⁴ y Jean-Jacques Roubine⁵ –libros